

Rede zur Gründungsversammlung der „Internationalen Heinar Kipphardt-Gesellschaft“, Krefeld, 20.9.2008

Sven Hanuschek

Einbeiniges Prinzip Hoffnung
Über Heinar Kipphardts Werk heute

Liebe Pia Kipphardt, meine Damen und Herren,
wer war Heinar Kipphardt? Das ist eine Frage, die ich nicht beantworten will – weil ich sie nicht beantworten kann. Da wären andere da, die dazu eher imstande wären, die mit ihm verwandt sind (oder gar verheiratet waren), die mit ihm befreundet waren, die mit ihm als Dramaturgen, als Herausgeber, als Schriftsteller zu tun hatten. Ich hatte sozusagen nur mit seinem Werk zu tun und will ihn also aus seinen Arbeiten heraus vorstellen, die Biographie muss ich in diesem Kreis nicht vorstellen; freilich ist aus dem Werk heraus auch einiges zu erfahren, wenn es auch etwas vermessen scheint, ein Lebenswerk in einer halben Stunde zu skizzieren. Kipphardt hat einmal in einem Brief an seinen Vater geschrieben: „Verstünden die Menschen Gedichte zu lesen, so würde niemand den Mut haben, eins zu schreiben, niemand würde es wagen, sich so rücksichtslos zu enthüllen, wie es in einem Gedicht geschieht.“

Damit ist schon einiges gesagt. Denn berühmt, bis heute kanonisch und Schulbuchautor geblieben ist Kipphardt wegen seiner großen dokumentarischen Dramen, *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964), *Joel Brand* (1965), *Bruder Eichmann* (1982), vielleicht noch wegen des *März*-Stoffs durch alle Gattungen hindurch, Mitte der 70er Jahre, als Roman, Schauspiel, Film. Nicht wegen seiner Gedichte ist er in erster Linie in Erinnerung, den *Angelsbrucker Notizen* oder der Gedichte, die in der Folge von *März* entstanden sind. Dabei verraten gerade die Lyrik und die *Traumprotokolle* besonders viel über Kipphardt, und sie verraten viel über sein Verständnis von Literatur, von Realismus, von dokumentarischer Literatur auch. *In der Sache J. Robert Oppenheimer* handelt bekanntlich anhand des Oppenheimer-Verhörs zur McCarthy-Zeit von der Frage der Verantwortung des einzelnen: Haben die Physiker, die die Atombombe entwickelt haben, eine Mitschuld an deren Einsatz in Hiroshima und Nagasaki? Bedeutet die Arbeitsteilung, die in entwickelten Gesellschaften nun einmal statthat, dass wir für unseren Anteil, für unsere Tätigkeiten nicht mehr verantwortlich sind, wenn wir sie aus der Hand gegeben haben? Und das Stück handelt von Aspekten des Überwachungsstaates – wie kontrollierend darf ein demokratisches System gegenüber dem einzelnen sein, wo liegen die Grenzen? Dass dieses Stück zeitlos geblieben ist, liegt nicht nur an seinen Themen und an seiner Ästhetik. Die Oppenheimer-Geschichte ist modellfähig geblieben, der Dramatiker hat sie von zufälligen Details befreit und in den Symbolraum des

Theaters und eines literarischen Werks übertragen. Dass das gelungen ist, dass sich der dramatische Text heute noch liest wie ein Wissenschaftskrimi, ist sicher in erster Linie eine ästhetische Frage. Als entscheidender Begriff darüber hinaus wird immer wieder „Authentizität“ genannt, auch von Kipphardt selbst. Authentizität heißt aber nicht, wie Dokumentartheater oft in der Tagespresse und in den ersten Jahren auch in der Literaturwissenschaft verstanden worden ist, ein Drama sei authentisch, weil authentische Materialien – Dokumente eben – verwendet wurden, einmontiert wurden. Mit Dokumenten ließe sich auch vortrefflich fälschen, wie wir spätestens seit dem Stalinismus wissen. Authentisch ist ein literarischer Text, der von eigenen Erfahrungen getragen wird, und genau das ist beim *Oppenheimer*-Stück der Fall: Kipphardt musste sich vor seinem Weggang aus der DDR, als Dramaturg am Deutschen Theater, einem Parteiausschlussverfahren unterziehen, er wusste, wie autoritär geführte Verhöre sich anfühlten. In der Objektivierung des Werks steckt eine Erfahrung des Schriftstellers, literarische Werke sind Werke des Sich-Erinnerns – das gilt, vielleicht paradoxerweise, auch für die großen Dokumentarstücke von Heinar Kipphardt und Peter Weiss.

Hinter allen literarischen Arbeiten Kipphardts stecken solche Erfahrungen. Die Außenseiter-Kindheit des schizophrenen Dichters Alexander März beruht zum Teil auf Erinnerungen seines Erfinders, die er etwa in der Skizze *300 Zeilen Leben* in den 50er Jahren beschrieben hat, und ein Vater, der fünf Jahre in Buchenwald überleben muss, hat dann auch den älteren, den Jugendlichen zum Außenseiter gemacht. Der poetischen Wahrnehmung und der schizophrenen Wahrnehmung hat Kipphardt eine gewisse Verwandtschaft zugeschrieben, beide haben einen abweichenden Blick, den er als junger Psychiater schon in der Ausbildung kennengelernt hat. *Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts* halte ich für ein zu seiner Zeit sehr erfolgreiches, dann aber sträflich unterschätztes Stück, in dem das Oppenheimersche Verantwortungsthema erneut vorgestellt wird, nun in einer ganz anderen Konstellation – Brand verhandelt als Repräsentant verschiedener jüdischer und zionistischer Organisationen 1944 mit Eichmann über das Angebot der Nazis, eine Million Juden aus dem Land zu lassen gegen die Lieferung von zehntausend Lastwagen, als Zeichen der Seriosität schicken sie 1000 Menschen, gegen Bezahlung, in die Schweiz. Brand wird von seinen Verbündeten nicht ernst genommen, von den Briten für einen Spion gehalten und in Untersuchungshaft gesetzt. Die Verhandlungen scheitern, zum Teil auch an den Alliierten, die keinen Menschenhandel betreiben wollen. Auch dies war ein historischer Fall; anders als im *Oppenheimer*-Stück bleiben hier mehr Fragen offen. Kipphardts Interesse hier galt dem Geschäft, er war der Ansicht, gewisse „Züge des Eichmann-Geschäfts findet man in jedem Geschäft“. *Joel Brand* liefert zudem ein Bild der nationalsozialistischen Diktatur, das in vielem genauer ist als die damals verbreitete Theorie des

Totalitarismus, die vom geschlossenen Machtapparat und einer Diktatur ausgeht, die alle Lebensbereiche erfasst. Kipphardt sieht die Brüche innerhalb des Systems, und die Historiker haben sein Bild zunehmend bestätigt. Der Stoff steckt voller Widersprüche und Paradoxien, und man geht nicht mit einer klaren Botschaft aus dem Theater. Im Streit mit Peter Hacks über dieses Stück wird deutlich, wie sehr Kipphardt an der gedanklichen ‚Mitarbeit‘ der Zuschauer gelegen war, wie wenig er ‚belehren‘, abgemachte Botschaften verteilen will. Hacks fand die Dokumente der Brand-Geschichte nichtssagend, niemand könne auf dieser Grundlage urteilen: „Übrig bleibt die Vermutung, dass die Welt traurig und verworren ist“. Kipphardt wehrte sich; die „Sorte von Urteilen, die Du von mir zu verkaufen verlangst, [...] sind langweilig wie die Resultate von Rechenaufgaben“. Die Qualitäten der Geschichte Joel Brands lägen gerade in ihren Widersprüchen, in ihrer Verweigerung einer klaren Interpretation oder einer simplen Botschaft, sein ästhetisches Credo, nicht nur für *Joel Brand*: „Wenn ich ein Bündel von Widersprüchen oder auch bloß einen Komplex nicht auflösen kann, so benenne ich die Teile, die ich herausgefunden habe, und mache ihnen [den Zuschauern] ein Interesse, über eine Lösung nachzudenken.“ Über die persönliche Erfahrung, die in diesem Stück steckt, ließe sich nur mutmaßen; das Beeindruckende an dieser tragischen Figur Joel Brand ist sicher, dass er in allen Widrigkeiten seinem Anliegen, vor allem sich selbst treu bleibt. Das gilt sicher auch für Kipphardt über einige Grenzwechsel hinweg. Trotz aller gegenläufigen Entwicklungen stand er ein für gesellschaftliche Veränderungen, die er als wünschenswert erkannt hatte und sich erhoffte.

Ganz genau hat er wieder erklärt, was sein persönlicher Antrieb zum letzten Stück *Bruder Eichmann* gewesen ist – dieses Stück ist eine mitunter quälende Selbstbefragung. Eichmann in Untersuchungshaft in Israel, sein protokollierter Rechenschaftsbericht, seine letzten Gespräche, die Hinrichtung: Um eine Rekonstruktion des historischen Eichmann und dieser Ereignisse geht es nur am Rande, sie geben den Rahmen ab für eine provokante These: die These, dass an Eichmann eine Haltung zu beobachten sei, die nicht nur ihm eigen gewesen sei, sondern die immer noch unter uns ist, die Haltung der Rädchen im Getriebe, die zwangsweise erzeugt wird zum Beispiel durch Lohnarbeit, durch Abhängigkeiten, denen wir fast alle unterliegen. Kipphardt fragt sich, ob unter vergleichbaren Bedingungen auch aus ihm ein Eichmann hätte werden können, eine ungleich unangenehmere und unbequemere Frage an sich selbst als etwa das Sebaldsche Nachempfinden seines Mitleidens mit den Lebensläufen von emigrierten NS-Opfern. Und Kipphardt lässt diese unangenehme Frage sehr nah an sich heran, er schreibt, Teile dieses autoritären Charakters habe er sogar von seinem eigenen Vater gekannt, der aber im ‚Dritten Reich‘ sich mutig weiterhin zum Sozialismus bekannt hat und deshalb in Buchenwald war, von Teilen der autoritären Sozialisation war Kipphardt also selbst betroffen. Sein Blick auf die großen Schrecknisse des 20. Jahrhunderts ist

mit diesen persönlichen Erfahrungen schon erklärbar, und er hat eine zweifellos der Moderne verpflichtete Ästhetik gefunden, die er in den Dienst der Darstellung dieser Schrecknisse, des Nachdenkens darüber gestellt hat: „Ich denke, daß man den Stil für eine Sache gefunden hat, wenn er – der Stil – unbemerkt geworden ist.“ Diese Arbeit am Stil macht sein Werk haltbar, und die erzeugt etwas, das man den „Kipphardt-Effekt“ nennen könnte, der oft auch ein Effekt von großer Kunst ist: Wen das Oppenheimer-Stück oder *März* oder *Bruder Eichmann* einmal gepackt hat, der wird sich mit den großen Fragen einer Zeit und mit ihren verdrängten Aspekten befassen, er wird seine Prioritäten umsortieren – vieles wird unwichtig daneben.

Ist die Authentizität dieser Werke also gespeist von der Authentizität eigener Erfahrung, gibt es in einigen Arbeiten auch den umgekehrten Prozess: In den *Traumprotokollen* (1981), den Gedichten, gesammelt von ihm selbst in dem Band *Angelsbrucker Notizen* (1977), dann erweitert im postum erschienenen Lyrik-Band der Werkausgabe, *Vom Umgang mit Paradiesen* (1990), macht er sich selbst zum Dokument, er schreibt sich selbst mit. Er hat beobachtet, dass sich auch der „ganz subjektive Traum [...] in einem sozialen Umfeld mit sozialen Haltungen in einer jeweils spezifischen Umwelt“ vollzieht, auch in Träumen gebe es die „Kategorie des Historischen“. Tatsächliche Träume sind nicht nur ästhetisch reizvoll, hier konnte Kipphardt sich auf Joyce, Robert Walser, die Surrealisten beziehen, sondern eben auch historisch. Er bearbeitete seine eigenen Träume hin zur Lesbarkeit, ohne nach Möglichkeit die Traumarbeit, die Originalität der Bilder und sprunghaften Verknüpfungen zu beschädigen; wenn Sie so wollen, ging er mit den notierten Protokollen für die Veröffentlichung um wie mit historischen Materialien, und er enthielt sich dabei, wie er schrieb – und das erinnert wieder ein bisschen an das Verfahren im *Joel Brand* – „ausdrücklich jeder Deutung, auch der psychoanalytischen“. Die Verbindung von objektivierenden und subjektiven Tendenzen ist also überaus komplex, und einen dieser Träume will ich wenigstens vorlesen; man kann darin einen Reflex auf die eigene Mediziner-Ausbildung oder auf die jüngere Beschäftigung mit der Psychiatrie erkennen, eine Lehrsituation, die sich aber im Traum parodiert, auch wenn über die „Lager“- und Maskierungs-Assoziation ernstere Unterströmungen einfließen: „In einem deutschen Gymnasium oder einer Universität (Backsteinbau) werden in einer Art Lagerschuppen Fälle psychischer Erkrankung vorgestellt. Es wird gebeten, über Erklärungen nachzudenken. Alle binden sich ein Dreieckstuch über den Mund und schweigen. Nach zehn Minuten reißt sich einer das Dreieckstuch vom Mund – und schweigt. Alle reißen sich darauf das Dreieckstuch vom Mund und schweigen. Lautes, tatsächliches Lachen von mir, das mich aufweckt.“

In keiner Stufe, in keinem Werk gibt es bei Kipphardt ein naives Verständnis von Dokument und Literatur. Noch einmal: Authentizität hat nichts mit Objektivität zu tun. Vielmehr zeigt er die Entstehung, ja das Verfertigen von Geschichte, die nie ‚objektiv‘ sein kann, weder für

die Figuren auf der Bühne, noch für den Dramatiker, der sie darstellt und vorstellt. Das ist ein Begriff von Dokumentarliteratur, der an die Strategien der Moderne anschließt: Es wird immer vorgeführt, wie Dokumente entstehen, in all ihrer Anfechtbarkeit. In *Bruder Eichmann* sehen wir Eichmann und den israelischen Polizeioffizier Chass, die auf ein Tonband einreden, Eichmann, der das Typoskript, das nach diesen Gesprächen getippt worden ist, Seite für Seite liest und abzeichnet als geläufiger Bürokrat, der er ist. Dieses Dokument ist also so zuverlässig, wie es aus dem Verhör hervorgegangen ist: Versuche Eichmanns, sich selbst zu inszenieren, die historischen Dokumente, die ihm widersprechen, an einer Stelle widerspricht ihm der Verhörende, heftig. Auch im Oppenheimer-Stück gibt es Stenographen, man spricht ‚für das Protokoll‘ oder ‚außerhalb des Protokolls‘, in der Überarbeitung des Stücks 1977 dann auch hier Tonbänder – die Protagonisten im Widerstreit, man muss sich als Leser, als Zuschauer selbst hindurchfinden.

Wie aktuell dieses Werk geblieben ist, muss kaum betont werden. Fragen des Datenschutzes werden immer wieder diskutiert, bei jeder neuen Überlegung des Innenministers. Die überwachte Gesellschaft ist in vielem da, stärker als das zu Kipphardts Lebzeiten je der Fall war, die Möglichkeiten der Computer begannen sich gerade erst abzuzeichnen. Auch heute machen die Atomphysiker sich noch Sorgen um das Bestehen der Welt, oder sie werden von außen medial damit konfrontiert. Vor zehn Tagen hat das CERN in Genf, das Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire, den größten Teilchenbeschleuniger aller Zeiten in Betrieb genommen, und kurz vor der Einweihung grassierten Meldungen in der Presse, bei diesen Versuchen könnte ein Schwarzes Loch entstehen, und man müsse ernsthaft befürchten, dass die Welt darin verschwinden könne. Es hat sich erst danach herumgesprochen, dass das Loch die Größe eines Stecknadelkopfes nicht erreichen konnte. Ein weiterer *Oppenheimer*-Topos war die Frage nach den *fellow travellers*, nach den Verbindungen zu Kommunisten, nach früherer Parteizugehörigkeit oder nur nach früheren Freunden und Bekannten, die Kommunisten nahestanden. Das sind Fragen, die kaum abgewandelt heute mit Hartnäckigkeit im Zusammenhang mit der „Linken“ diskutiert werden: ist das nun eine neue demokratische Partei, oder besteht sie nur aus autoritären Altlasten? Haben sich deren Politiker verändert, haben sie sich oft genug von der SED-Vergangenheit distanziert? Wie viele Jahrzehnte ist es statthaft, solche Fragen zu verfolgen? Und mit der Eichmann-Haltung schließlich hat Kipphardt uns eine Frage hinterlassen, die wirklich an den Grundfesten unserer Gesellschaft rührt.

Dokumentarische Poetiken sind in den 60er Jahren neu entstanden, weil es Themen gab, die anders adäquat nicht darstellbar, nicht behandelbar waren. Was hat es zu bedeuten, dass sich diese Poetiken heute europaweit wieder eines großen Publikums erfreuen? Hat das wieder mit Darstellbarkeit zu tun, mit Verbindlichkeit nach der postmodernen Unverbindlichkeit, mit

Authentizität? Ich nenne nur den Dramatiker und Dokumentarfilmer Andres Veiel, der sich ausdrücklich in die Tradition von Kipphardt und Weiss gestellt hat und der in *Der Kick* (2002), der Rekonstruktion eines Mordes in der Uckermark, ein Konzentrat von Dokumenten in vergleichbar analytischer Weise vorgelegt hat. Und es gibt die Gruppe „Rimini Protokoll“, bestehend aus den drei Autoren – oder hier vielleicht besser: Konzeptkünstlern – Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzler, die eine ganz andere Konzeption von Dokumentartheater entworfen haben: sie lassen nicht Schauspieler vorgeschriebene Texte aufführen, sondern suchen sich zu bestimmten Themen Menschen, die in ihrem wirklichen Leben mit diesen Themen zu tun haben; aus deren Erzählungen entwickeln sie einen Text, den diese Menschen selbst auf der Bühne sprechen, sie ‚spielen‘ sich sozusagen selbst. So werden nicht allgemein bekannte Lebenswelten auf die Bühne geholt – das Leben brasilianischer Busfahrer, das Leben im 10. Stock in einem Hochhaus in Hannover –, oder die Zuschauer werden aus dem Theater in solche Welten geholt, *Brunswick Airport. Weil der Himmel uns braucht* (2004) etwa kann nur auf dem Flughafen von Braunschweig aufgeführt werden. *Peymannbeschimpfung. Ein Training* (2007) entstand unter der Mitwirkung von Claus Peymann, der als Intendant in Stuttgart Geld für eine Zahnbehandlung der in Stammheim einsitzenden Terroristen gespendet und den Aufruf ans Schwarze Brett des Theaters gehängt hatte; aus der Flut von Droh- und Schimpfbriefen las er für „Rimini Protokoll“ auf der Bühne vor, während der Turnverein Stammheim Tischtennis spielte oder leiseren Formen von Leibesübungen nachging, und seine Mitglieder vom Alltag draußen neben der Justizvollzugsanstalt erzählen. Diese Gruppe, „Rimini Protokoll“, verhandelt zwar ungleich spielerischer, aber eben auch mit dokumentarischen Mitteln politische Themen aus der deutschen Vergangenheit – und der globalisierten Gegenwart. Das Dokumentartheater ist oft totgesagt worden; Totgesagte leben länger, auch hier.

Schließlich, Kipphardt hat sich als Marxist verstanden. Was ist damit gesagt? Er hat Krefeld 1949 verlassen und ist in die DDR gegangen, von dort ist er aber 1959 wieder nach Westdeutschland umgezogen. Im dortigen Sozialismus konnte, wollte er nicht mehr arbeiten. Marxismus war für ihn eine Philosophie, eine Theorie, die ihre Praxis noch sucht, allenfalls, bestenfalls eine Utopie. Welchen Stellenwert er dieser Utopie zugebilligt hat, das erfahren wir am ehesten wieder aus seiner Lyrik, und ich sollte den etwas enigmatischen Titel des Vortrags lüften: das „einbeinige Prinzip Hoffnung“, das ist ein Vers aus einem Gedicht von 1980, und hier ist auf den ersten Blick nicht von Ernst Bloch und den marxistischen Utopien die Rede, sondern von einem Storch, vom *Winterstorch in Langengeisling*:

Jetzt da die Nebel fallen
da jetzt die Kälte kommt
seh ich dich gern auf dem Dach

einbeiniges Prinzip Hoffnung

Das ist kein sehr anheimelndes Gedicht, von Nebel und Kälte und dem Dach ist die Rede, auf dem sich diese Hoffnung offenbar gerade befindet, „jetzt“, „jetzt“, es ist also auch nur eine Augenblickshoffnung, über deren Bestand nichts gesagt ist. Aus einem anderen Gedicht wissen wir zudem, dass die Störche im Spätsommer nach Sansibar fliegen, es bleibt von ihnen nichts als ihre weißliche Scheiße, und wenn wir die beiden Gedichte zusammenspannen, philologisch natürlich ein höchst fragwürdiges Verfahren, dann wissen wir, dass der Storch weg ist, wenn die Kälte da ist. Der Dichter gibt sich nicht mit dem Spatz in der Hand zufrieden, aber das, wofür der Storch auf dem Dach hier steht, ist geradezu ummauert, fast eingefroren von Skeptizismus. Das ist ein sehr typischer Befund, der sich anhand der Gedichte immer wieder treffen ließe: *Ou topos* ist für Kipphardt ganz wörtlich kein Ort geblieben, das *nova Atlantis* „soll bleiben/ im milden Gedankenlichte/ zehntausend Werst und weiter“. Auch das Gedenk-Gedicht für Ernst Bloch ist nicht wirklich tröstlich, der „runde verwechselbare Kiesel“ als „kleine Größe/ in der es sich leben läßt“, das ist aber die Frage des Gedichts, ob es so ist.

Es gibt zwei ganz solide, lebensstaugliche Hoffnungs-Strategien, die Kipphardt immer wieder, direkt oder indirekt, propagiert hat. Zum einen ist das die Rolle der Sinnlichkeit, die immer wieder auch mit revolutionären Gedanken verknüpft und als Vorwurf an die dürren Eiferer in den eigenen Reihen gerichtet wird. Am Ende der Erzählung *Der Deserteur* (1977) heißt es: „Bildlich habe ich mir die Revolution immer nur weiblich vorstellen können. Rosig schwellendes Fleisch, große Brüste, offenes Haar und ausgestreckte Hände.“ Und dann ist es sein Umgang mit Komik und Humor. Ich denke dabei nicht so sehr an die Komödien, an die frühen Stücke wie *Shakespeare dringend gesucht* (1953) und den *Aufstieg des Alois Piontek* (1956), auch nicht an die Filmkomödien wie *Die Nacht, in der der Chef geschlachtet wurde* (1979), trotz des beeindruckenden Heinz Schubert, der die Hauptrolle in diesem Film gespielt hat, und trotz der Qualitäten, die man auch diesen Stücken noch abgewinnen kann. Ich denke eher an Komik als Überlebensstrategie, wie sie sich in seinen Notizen und Briefen zeigt, eine Komik, die etwas mit dem verfremdenden, dem abweichenden Blick zu tun hat, den Kipphardt in gewisser Weise, ganz bewusst, mit seinem schizophränen Dichter Alexander März teilen wollte.

Die Lektüre von Kipphardt-Briefen bietet ein großes, von Lesern leider weithin unentdecktes Vergnügen, und seine Korrespondenz ist in der zehnbändigen Werkausgabe, so vorzüglich sie ediert ist, doch eher versteckt als herausgestellt; es gibt zwei separate Editionen, die auch über die Werkausgabe hinausgehen, die des Briefwechsels zwischen Kipphardt und Peter Hacks, und die der Korrespondenz zwischen Kipphardt und HAP Grieshaber. In diesen Briefen können Sie versinken, und Sie sehen hier eine Selbstverständlichkeit am Werk, sich nichts

Vorläufiges, Halbgares durchgehen zu lassen, auch diese Briefe sind formvollendet, originell, haben diesen eigenen Blick, und wenn's um den eigenen Alltag geht. Er schreibt zum Beispiel an Grieshaber im August 1976 und driftet dabei markant vom sehr Alltäglichen zum Politischen zum Transzendenten: „Das Auto bekomme ich erst am Anfang der nächsten Woche, es hat solange wegen der gewählten Farbe gedauert, jetzt nehme ich irgendeine Farbe, weil die gewählte vom Werk schon gar nicht mehr gespritzt wird, es will sie keiner außer mir. Ich scheine in Autofarben nicht volkstümlich zu sein. Wenn es da ist, komme ich gleich mit der Pia. Ich kann mich wohl einen Tag in dem nachbarlichen Hotel einmieten, denn ich würde gern auch den Jens in Tübingen sprechen und Bloch vielleicht Guten Tag sagen, wenn er noch einen Besuch haben mag. Mit Jens würde ich gerne eine PEN-Initiative besprechen, die ich mit Sonnemann und Engelmann besprach (ich sehe plötzlich wie da Namen künstlich geschönt wurden)“. Oder, zwei Jahre später, schreibt er Grieshaber elegant über die Verhältnisse zwischen Frauen und Männern, nach einem Besuch: „Sie sehen, lieber Freund, die Konkurrenz ist riesig, Jesus schreibt für BILD. [...] Was ich nachtragen muß, einen ganzen Bereich unseres Gespräches verstand ich nicht, weil Sie zu scheu waren, mir die Hauptinformation zu geben, jedenfalls setzten Sie zuviel voraus oder ich war blöde [es geht um die Trennung von Grieshaber und Margarete Hannsmann]. Jetzt hat mir aber die Pia die richtigen Schlüssel geliefert, die Frauen haben aus ihrer langen Untergrundarbeit die überlegenen konspirativen Techniken, und ich bitte wegen meiner Schwerfälligkeit um Ihre Nachsicht.“

Die höchst individuelle Mischung aus Komik, Skepsis und Sinnlichkeit scheint mir wieder in den Gedichten ganz ideal zusammenzugehen, und bevor ich endgültig ins Vorlesen von Kipphardt-Texten rutsche, möchte deshalb mit einem Gedicht aus den *Angelsbrucker Notizen* schließen, ein Gedicht, das in zwei Versionen existiert. Ich lese die weniger verzagte, weniger skeptische Variante, *Angelsbrucker Notizen 14a*:

Meine Nachbarn, die Bauern irritiert stark
mein intimes Verhältnis zu dem Privatgelehrten
Karl Heinrich Marx.
Dessen Geheimlehre kennenzulernen
offerieren sie
sommertags auf dem Mühlwiesen
ein Schwein zu braten
damit ich ihnen bei genügend Bier
den Marx erkläre in einem Zuge und
hinsichtlich der Erwartungen für die Landwirtschaft.
Als alle essen und trinken
erkläre ich dreist
dies (mal gedacht als alltäglich)
sei die Erfüllung der Lehre.
Zur Vorsicht hatte ich auch
eine Blaskapelle bestellt.



So viel für den Anfang; ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit.

Die zitierten Passagen stammen aus der Werkausgabe (Heinar Kipphardt: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Herausgegeben von Uwe Naumann. Unter Mitarbeit von Pia Kipphardt. 10 Bände, Reinbek bei Hamburg 1986-1990); und aus der Korrespondenz Kipphardt/Griehaber (HAP Griehaber / Heinar Kipphardt: Das Einhorn kommt gerne bei Nacht. Briefwechsel. Mit einem Anhang: Engel der Psychiatrie. Hg. von Sven Hanschek, München 2002).